

## Zona inexplorada: acerca de algunos textos tempranos de Juan José Saer

Rafael Arce •  
Universidad Nacional del Litoral -  
CONICET

### Resumen

El artículo propone un análisis cruzado entre ciertos textos de la primera etapa de la obra de Saer y las novelas paradigmáticas del existencialismo francés, a través de la lectura que el mismo Saer hace de la novelística de Antonio Di Benedetto. Las hipótesis del trabajo comparativo apuntan a dos objetivos fundamentales: iluminar una etapa de la obra de Saer relativamente poco explorada (su etapa primera, considerada como preparatoria, de búsqueda y exploración) y explicar cómo las particularidades de esta etapa permiten, no obstante, relacionarla con la obra completa del autor, de manera tal de sostener la consabida coherencia que, según la crítica, caracteriza fuertemente esta obra. La lectura cruzada pretende, además, discutir ciertas premisas de un debate que recientemente ha contrapuesto corpus crítico a corpus de autor, tratando de pensar, en las conclusiones, cómo interviene esta problemática en la lectura comparativa.

72 73

### Palabras clave:

· Novela · Existencialismo · Corpus

### Abstract

The article propose an crossed analysis between the first stage of the work of Saer and the paradigmatic novels of French Existentialisms, through reading about Antonio Di Benedetto's novels that Saer does by himself. Hypothesis of comparative work point to two fundamental objectives: enlighten the early stage of Saer, generally considered immature and being slightly explored; and explain how the details of this stage allow to relation to the whole (*sigue atrás*)

\* Profesor y Licenciado en Letras recibido en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Realiza su doctorado en la UNR, dirigido por los doctores Alberto Giordano y Analía Gerbaudo, mediante una beca del CONICET y con un plan de tesis sobre la obra de Juan José Saer.

(viene de página anterior) work of this author, so we have the coherence that, according to criticism, strongly characterize the work. The crossed reading search for, besides, to test some of the premises of a debate that recently has opposed criticism's corpus to author's corpus; trying to thinking, in conclusions, how does this problematic take part in the comparative reading.

**Key words:**

· Novel · Existentialism · Corpus

**1.**

Este trabajo posee una doble articulación. Por un lado, forma parte de mis investigaciones en torno a la obra del escritor argentino Juan José Saer, esto es, constituye un momento específico que posteriormente habrá de integrarse a un todo más abarcador. Por otro lado, intento aquí retomar un debate crítico, no para intervenir directamente en él, sino para ensayar, de algún modo, algunas de sus premisas en la lectura del corpus recortado. Habré, entonces, de especificar, antes que nada, esta doble articulación.

En relación con la primera articulación, este trabajo constituye una lectura comparativa entre ciertas narraciones de Saer, dos novelas de Antonio Di Benedetto y dos novelas que representan, por antonomasia, lo más destacado de la narrativa existencialista francesa. El carácter ampliamente representativo de estas últimas dos obras me permitirá, en algunos pasajes, hablar del existencialismo sin más, en tanto corriente literario-filosófica europea. La aparente heterogeneidad de textos *a ser comparados* necesita, de entrada, una justificación, es decir, una explicitación de los criterios que subyacen a la construcción del corpus. Es en este punto donde se juega la segunda articulación.

El debate al que me he referido se ha dado precisamente en torno al problema del *corpus*: se trata, esquemáticamente, de una dicotomía crítica que opone “corpus crítico” a “corpus de autor”. Excede ampliamente el marco de este artículo un desarrollo de los problemas que críticos notables han venido discutiendo en los últimos años. Por lo tanto, debo remitirme sintéticamente a la bibliografía correspondiente<sup>1</sup> y retener, del debate, algunos elementos para mi propio fin: el corpus que aquí va a ser abordado.

¿Qué tiene que ver, entonces, Saer con Di Benedetto y con el existencialismo? Esta pregunta esconde una duplicidad. Por un lado, quiere funcionar como pregunta problema introductora a la lectura propiamente dicha y, en este sentido, vuelve a plantear el objetivo comparativo. Pero, al mismo tiempo, funciona, en otro sentido, como pregunta impugnadora: es, retomando el debate, la misma pregunta que se hace Contreras a propósito de ciertos trabajos que comparan narraciones de Saer y de Aira.<sup>2</sup> La respuesta a este segundo sentido habrá de desprenderse de todo el recorrido. Para empezar a contestarla, no obstante, hay que enfatizar que lo que

a mí me interesa es solamente la obra de Saer y, en este caso en particular, cierta zona de esta obra que debe ser, en principio, *historizada*.<sup>3</sup> Tal historización tendría algunos antecedentes críticos que suelen *dividir* la obra de Saer en etapas.<sup>4</sup> Es más o menos consensuado entre los críticos saereanos (sobre todo a partir del libro de Julio Premat<sup>5</sup>) que la obra *madura* de Saer comienza en 1969 con la publicación de su sexto texto y tercera novela, *Cicatrices*.<sup>6</sup> Mi interés, entonces, será esta suerte de *laguna crítica*, esto es, *su obra inmadura*, más específicamente dos obras: *Palo y hueso* (1965) y *La vuelta completa* (1966).

Esta lectura cruzada de las obras de un autor que responden a cierta etapa con las obras de otro autor argentino y con un movimiento literario foráneo, mezcla entonces los dos criterios de construcción de corpus: por un lado, se trata del corpus de autor, del “todo Saer”<sup>7</sup>, aunque en este caso la consideración del todo se suspenda a favor de la observación de una etapa (observación que intentará, en última instancia, explicar la distinción que hace la crítica saereana entre “obra inmadura” y “obra madura” y, por lo tanto, volver a la consideración sobre el todo). Por el otro, se trata de un “corpus crítico” que podría denominarse *narración existencialista* y que permite la comparación entre textos disímiles que pertenecen a autores y literaturas muy diferentes (pero a una misma época, 1942-1966). En este cruce de dos corpus distintos, en la región donde ambas zonas se intersecan, recaerá mi lectura de Saer.

## 2.

Las relaciones de Saer con Di Benedetto son, en principio, múltiples. Saer fue amigo personal del escritor mendocino; fue, también, uno de los principales admiradores y difusores de su obra; Saer, sobre todo, *escribió* acerca de Di Benedetto. Hay en esta relación, relación que no establece el crítico sino que estableció activamente el mismo Saer, un gesto de cierto matiz borgeano; leyendo a Di Benedetto, hace muchas cosas: construye su propia tradición pero, también, reconstruye la tradición de la literatura argentina y, al mismo tiempo, prosigue su arremetida contra la tradición latinoamericana.<sup>8</sup> Por fin, al mismo tiempo que rescata a Di Benedetto del olvido, *lo inventa*, en el sentido en que se puede decir que Borges inventó a Conrad o a Stevenson.

Ahora bien, estas relaciones son más bien exteriores, tienen que ver menos con la obra que con el posicionamiento teórico del escritor. No se debe, sin embargo, soslayarlas. Pero lo que resulta aún más interesante es una relación que se da entre las obras de estos dos escritores y que no estuvo, al parecer, prevista por Saer.

Si se parte de la distinción ya señalada, que suele marcar el comienzo de la obra madura de Saer, uno puede preguntarse qué significa exactamente que haya una etapa (la primera) que sea inmadura. Puede significar, quizás, que en esa etapa el escritor no dominaba todavía la técnica narrativa y por eso sus primeros textos no son de muy buena calidad. Este criterio estético, válido, necesita apuntalarse, en mi opinión, con un criterio poético. Podemos decir entonces que la primera etapa de la narrativa saereana es inmadura porque aún no está consolidado su *programa*

*narrativo*<sup>9</sup>. Esto es: Saer, al principio, no coincide con ese “todo Saer” que madura en la obra completa. Dicho de otro modo: Saer no es todavía Saer, no coincide consigo mismo. Por este resquicio, por esta grieta o falla, se nos cuele la relación con el existencialismo y, por propiedad transitiva, con el escritor mendocino.

Esta relación de transitividad nos la proporciona el mismo Saer escribiendo sobre Di Benedetto. Es Saer quien afirma la filiación existencialista de *Zama*,<sup>10</sup> filiación que uno podría extender a otra novela, *El silenciero*. Ahora bien, lo que Saer no explicita es su propia filiación con Di Benedetto y, también, con el existencialismo. Podría hipotetizarse que la relativa escasez de trabajos críticos sobre la obra *inmadura* de Saer se debe precisamente a este *no coincidir de Saer consigo mismo*, esto es, a la dificultad de asimilar esta etapa al corpus de autor, a la que sin embargo pertenece de hecho.<sup>11</sup>

La comparación de *Zama* con *La náusea* de Sartre y con *El extranjero* de Camus es hecha por Saer, aunque su justificación sólo es esbozada. Sin embargo, una lectura atenta de estas tres novelas la justifica en parte. Hay, además, en Saer, otra justificación que no es ajena a las historización de estos textos: el año de publicación de *Zama* (1956), es decir, un momento de la literatura y el pensamiento argentinos atravesado por la influencia del existencialismo francés.

Ahora bien, la clave de lo que Saer dice sobre Di Benedetto y el existencialismo está precisamente en su operación de impugnación de la tradición literaria latinoamericana. Esta operación también merece calificarse de borgeana, pues continúa la tesis de que la tradición argentina es toda la cultura occidental, tesis que Saer hace suya para arremeter contra el boom y contra el realismo mágico latinoamericanos. Saer nos dice: *Zama* (transitivamente: la obra de Di Benedetto, lo mejor de la novela argentina, lo mejor de la novela latinoamericana, etc.) hunde sus raíces no en una supuesta y folklórica tradición latinoamericana (la del realismo mágico), sino en lo más refinado de la novela francesa de mediados de siglo, Sartre y Camus, es decir, en la tradición de la novela sin más (la de Balzac y Flaubert). Al mismo tiempo, *Zama*, sin embargo, *habla de América*. Y este hablar de América hace de *Zama* una novela latinoamericana, lo cual es como decir: el realismo mágico, en realidad, no habla de América, sino de la imagen que los europeos tiene de América. *Zama*, ganando ese lugar que la posteridad le tiene asignado, discute con la tradición, propone otro tipo de *novela americana*.

¿Pero cómo? ¿Con qué poética se opone *Zama* al realismo mágico y, sin embargo, logra hablar de América de una manera que los escritores *más latinoamericanos* no pueden hablar? Precisamente, *por su filiación existencialista*:

Yo quiero hacer notar, sin embargo, que si aceptamos por un momento la hueca categoría de novela de América, abstracta y chauvinista, y adoptamos el punto de vista de quienes la manejan, entre todas las novelas que pretenden ese título en los últimos treinta años *Zama* sería la primera en merecerlo, a pesar del folklore, del anecdotario pasatista y del academicismo artero que pululan en la actualidad y que se pretende hacer pasar por una nueva novela. *Zama* no se rebaja ni a la demagogia de lo maravilloso ni a la ilustración de tesis sociológicas; no se obstina en repetirnos viejas crónicas familiares que marchitan la novela burguesa desde finales del siglo XIX; no divide la realidad, que es problemática, en naciones; no pretende ser la summa de ningún grupo o lugar; no da al lector lo que el lector espera de antemano, porque los prejuicios de la época hayan condicionado a su autor induciéndolo a escribir lo que su público le impone; no honra revoluciones ni héroes de extracción dudosa, y sin embargo, a pesar de su austeridad, de su laconismo, por ser la novela de la espera y de la soledad,

no hace sino representar a su modo, oblicuamente, la condición profunda de América, que titila, frágil, en cada uno de nosotros. Nada que ver con *Zama* la exaltación patrioterica, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de Zama es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar. (Saer, 1997: 53)

Austeridad, laconismo: modos de la narración existencialista. La espera, la soledad: temas del existencialismo. Saer da un paso más: justifica la primacía de *Zama* por sobre las dos mayores novelas del existencialismo alegando que su falta de filosofía previa la hace superior como ficción. *La náusea* y (aunque en menor medida) *El extranjero*, afirma Saer, son posteriores a sus filosofías, de las cuales suministran el ejemplo o la ilustración. Son, digamos, *novelas-ensayo*.<sup>12</sup> Por el contrario, *Zama* da con los motivos del existencialismo, pero no por la vía de la reflexión, sino de la ficción.

Cuando Saer escribe todo esto sobre Di Benedetto ya se habían publicado su segunda y tercera novelas, además de estar el *boom latinoamericano* en pleno apogeo. No hay que perder de vista esto, que a principios de los años 70 Saer tiene presente estas dos configuraciones: en Europa, la literatura de posguerra, es decir, el existencialismo y el teatro del absurdo y, en América Latina, el apogeo del boom. De manera simplificada, no serían dos configuraciones contemporáneas, sino que más bien una vendría detrás de la otra. Las novelas de Di Benedetto se sitúan en el medio, se hacen eco de la experiencia de posguerra y de la literatura y filosofía que son su correlato, por completo refractarias a lo que en América Latina sucede, en ese momento, con el realismo mágico.

Llegado este punto, uno puede preguntarse cómo entra el propio Saer en su asignación de Di Benedetto a una tradición que lo tiene olvidado. No hay, si recorremos los ensayos de Saer, una filiación explícita con su propia obra, salvo la insistencia en un programa narrativo que rechaza los condicionamientos del mercado y su poética correspondiente (el *boom* y el realismo mágico). Es entonces que hay que pasar, precisamente, *de la reflexión a la ficción*, de lo que Saer dice sobre Di Benedetto y el existencialismo a lo que estos textos operan sobre la narratividad saeriana.

### 3.

Volvamos a esa grieta o fisura que constituye la obra inmadura de Saer. Esta inmadurez, ya lo he anticipado, conjuga motivos de índole práctico (el *saber escribir*) y teórico (la definición del programa narrativo). En su libro, Premat se encarga de aclararlo en la introducción:

La elección de *Cicatrices* se justifica por una certeza difícilmente demostrable aquí, y que presupone que esa novela implicó una fractura en la escritura, fijando definitivamente las coordenadas del proyecto narrativo pero también la coherencia temática y fantasmática de la obra; coherencia y coordenadas que habían sido esbozadas, por supuesto, desde el primer libro (significativamente titulado *En la zona*, 1960) pero que desembocaron recién en una forma “madura” en *Cicatrices*. (Premat, 2002: 33)

La “fractura” da cuenta de lo que he llamado la grieta o fisura, la laguna abierta por los trazos de un silencio crítico que va de *Palo y hueso* a *La vuelta completa*.<sup>13</sup> Porque, y esto lo enfatiza Premat (“por supuesto” dice convencido), esa laguna

implica una discontinuidad respecto de la *claridad* con la que se *proyecta* (Premat habla de “proyecto”) la poética de Saer en ese primer libro de cuentos. Este énfasis no es solamente producto de una seguridad en Premat, sino también el tácito reconocimiento a una crítica que no ha dejado de señalarlo: la sorprendente lucidez con que ese primer volumen de cuentos (en especial, el último de la serie, “Algo se aproxima”) expone ya las “coordenadas” del proyecto narrativo.

La cuestión sería, en todo caso, y Premat renuncia a ello raudamente (“difícilmente demostrable”), *justificar* esta expulsión de la obra madura. Uno puede legítimamente preguntarse por qué hay un claro proyecto narrativo en el primer libro que tarda hasta el sexto en madurar o, mejor, preguntarse qué pasó en esa etapa de maduración, si es que hay una etapa de maduración y no simplemente, como se desprende de la falta de análisis de estos textos, una laguna, una elipsis que deja inexplorada esta zona de la obra de Saer.

*La vuelta completa*, publicada en 1966 y escrita a la sombra de *Zama*, es la segunda novela más extensa de Saer después de *La grande*. El lector de *La vuelta...* puede comprobar que, en efecto, se trata de una obra de inferior calidad, con algunos defectos que en la lectura completa de la obra uno puede achacar a la falta de definición de su programa. También, el lector de *La vuelta...* puede encontrar ya un germen del “Saer maduro” en el magistral manejo del tiempo, en el trabajo con los puntos de vista, en el boceto impresionista de los personajes, algunos de los cuales ya son los que se volverán clásicos (Tomatis, Barco y Leto). *La vuelta...* no posee, de hecho, defectos de composición o una utilización vacilante de los procedimientos narrativos. Podemos estar seguros de una cosa: el joven Saer ya sabía escribir novelas.

¿Cuáles son entonces esos defectos? Los defectos, claro está, tienen que ver con este no coincidir de Saer consigo mismo en esta etapa de su obra. Sin embargo, los personajes, lugares, situaciones, temas, son los mismos. La novela tiene dos partes, con dos protagonistas diferentes, con dos historias que se cruzan hábilmente. En la primera parte, César Rey tiene la intención de suicidarse para no tener que traicionar a su mejor amigo, Marcos Rosemberg, yéndose con su mujer, Clara (estos tres personajes ya aparecen en un cuento de *En la zona*, “El asesino”). Como telón de fondo, deambulan Tomatis, Barco y Leto, personajes de toda la saga, y emerge la ciudad de Santa Fe, que otorga la ya consabida *unidad de lugar* a la obra. En la segunda parte, Pancho Expósito lucha contra su psicosis, deambulando también por la ciudad con la circunstancial compañía de alguno de los personajes mencionados.

Yo diría que *La vuelta...* hace que Saer no coincida consigo mismo en dos aspectos: en el tono y en la visión del mundo. Por “tono” hay que entender un cierto matiz que acerca el texto a algún casillero genérico. Me gustaría entender tono en el sentido en que Saer llama a *Glosa*, por ejemplo, una “comedia”, contraponiéndola con su continuación, *Lo imborrable*, que sería una no-comedia o poseería visos de drama. Este tono de *La vuelta...* no estará, después, ausente del resto de las narraciones de Saer, pero será bastante más atenuado y, por decirlo de algún modo, dislocado, descolocado. Acá el tono de *drama*, en el que se tematiza con énfasis el pesimismo, la angustia, la falta de sentido de la vida, la fealdad del mundo, el desgarramiento de la condición humana, etc., es palpable. En una palabra, el *drama de la existencia*, esto es: lo que subyace a la narrativa existencialista.

Todo esto configura cierta visión del mundo que coincide aproximadamente con

la de *La náusea*: el carácter fugaz del tiempo, la presencia siniestra de los objetos, el extrañamiento del propio cuerpo, la viscosidad de ciertas situaciones. Tono y visión del mundo no se pueden separar con tanta facilidad: son dos cosas que van de la mano, que se alimentan mutuamente.

Ahora bien, al contrario de las novelas de Sartre y de Camus, y del mismo Di Benedetto, *La vuelta...* no está narrada en primera persona. Entonces, este tono y esta visión del mundo no parecen ser propios del narrador, sino de sus personajes. La novela es extensa, entre otras cosas, porque abusa del diálogo y de la narración enmarcada, es decir, de la exposición de ideas, la exhibición de argumentos e incluso la alegoría. Acá es donde Saer, si se puede decir así, tropieza consigo mismo: porque su novela adolece de los mismos defectos por los cuales, según él, *La náusea* y *El extranjero* son inferiores a *Zama*.<sup>14</sup> El lector de *La vuelta...* tiene la impresión de que asiste más bien a la ilustración de una tesis existencialista sobre el sinsentido de la vida.

78 79

Esta exposición de ideas por parte de los personajes emerge en coincidencias un tanto sorprendentes entre *La vuelta...* y *La náusea*. En el comienzo de la primera, César Rey y Marcos Rosemberg discuten largamente sobre el sentido de la existencia desde posiciones inconciliables: por un lado, un pesimista, desencantado y escéptico y, por el otro, un comprometido, socialista y humanista. Esta discusión repite la que se entabla casi al final de la novela de Sartre, no sólo por su contenido sino sobre todo por el antagonismo de sus interlocutores, que es exactamente el mismo: Roquentin, el pesimista, y el Autodidacto, el humanista.

Entre las ideas que subyacen a la visión del mundo existencialista, hay otra coincidencia entre *La vuelta...* y *La náusea*: la posibilidad de encontrar un sentido a la vida a través de la trascendencia en el arte. Lo deja entrever Roquentin al final de *La náusea*. Lo exhibe César Rey como única tabla de salvación de una vida naufragada en su arremetida antihumanista contra Rosemberg. Hay en esto también algunas ideas de los propios autores, cierta misión encomendada al arte, o por lo menos una interrogación que une sentido de la vida con sentido del arte (y, más específicamente, de la literatura). Después de todo, tanto Rey como Roquentin encarnan el arquetipo del escritor que no escribe, arquetipo que estará siempre presente en la saga saereana a través de Carlos Tomatis.<sup>15</sup>

Estas dos cosas, el tono y la visión del mundo, se filtran en las narraciones de *Palo y hueso*, sobre todo en “Por la vuelta”, el primero de la serie, que no es otra cosa que un anticipo de *La vuelta completa*, y encuentran una insistencia reiterada en el relato “El taximetrista”. *Palo y hueso* retiene de *En la zona* la exploración de personajes de extracción social más bien baja y de clase media intelectual, y une, en este sentido, una cierta problemática existencialista a la cuestión de los seres marginales. Puede haber, en este punto también, un eco de algunas obras dramáticas de Sartre, donde se vincula lo social con lo existencial. En cierto sentido, se podría afirmar que la marginalidad es un denominador común a los personajes saereanos, aunque ésta evolucione a lo largo de su obra mostrando diversos aspectos y, por lo tanto, diferentes “representantes”: delincuentes, adúlteros, drogadictos, prostitutas, taximetristas, jugadores, isleños, pescadores, intelectuales, escritores, pintores, anarquistas, comunistas, socialistas. Todo esto está como enfatizado en esta etapa, la “inmadura”, precisamente por esta filiación con un cierto existencialismo que está virando, como Saer lo va a lamentar después, hacia su versión sociológica, pero cuyos matices se manifestaron siempre en toda su gama en las obras de ficción.<sup>16</sup>

Este tono, entonces, que por momentos roza el melodrama y que al lector saereano puede llegar a irritar un poco, es el resultado de una influencia quizás no querida, un *lapsus linguae* intertextual digamos. En sus ensayos y entrevistas, Saer afirma que un escritor debe tratar, en lo posible, de sustraerse a las influencias de los autores que más admira. Podemos pensar que, en su intento por sustraerse a la influencia de Di Benedetto, Saer terminó por caer en las garras de un existencialismo *for export* y, de alguna manera, dio una “vuelta completa” que terminó llevándolo de nuevo a Di Benedetto. En esto radica, quizás, su inmadurez, porque del existencialismo social *for export* termina resultando una inmadurez novelística y Saer lo vio bien: ilustrar, ejemplificar, describir una idea previa, no es lo propio de la ficción. En esta inmadurez, que es menos una característica de la obra que un tema de la narración, no sólo se trata de las adolescentes búsquedas del artista (como muy bien señala Gramuglio), sino que también trae como lastre todas las otras búsquedas fracasadas y adolescentes: la política, la social, la religiosa. En este exceso Saer llega incluso a salirse del ateísmo sartreano o del feroz pesimismo dibenedettiano, y cae en una religiosidad dostoiéwskiana o sabatiana<sup>17</sup>: César Rey es salvado, *redimido*, de su intención de suicidarse gracias a la intervención de un *ángel*, Leto.<sup>18</sup> Contradicción o riqueza interna de la obra: César Rey es redimido, mientras Pancho Expósito (uno supone, porque su final no queda claro) termina como un digno personaje de Di Benedetto, como Pablo de Zama o el silenciero: loco, internado y, seguramente, muerto. A Saer debió molestarle mucho este matiz religioso-cristiano del destino de Rey (que hasta su nombre y apellido pueden leerse en clave bíblica), porque a la siguiente novela nomás lo mandó a morir bajo un subte de Buenos Aires<sup>19</sup>, corrigiendo su acto fallido, y se encargó de enfatizar ese trágico destino en su última novela, volviendo a evocar el episodio.<sup>20</sup>

No es que las novelas de Saer después varíen demasiado en cuanto a la visión del mundo, pero sí varían en cuanto al tono y esto desliza una pátina irónica y a veces paródica sobre una visión propiamente negativa. La novela quizás más oscura de Saer, *Lo imborrable*, la que más habla de la dictadura argentina, posee sin embargo largos momentos de humor (aunque negro), una ironía constante (su narrador es Tomatis) y momentos paródicos inigualables (la irrisión del best-seller, por ejemplo). Y *Glosa*, que Saer llama una “comedia”, tiene pasajes francamente deprimentes, como esa prolepsis donde se narra la muerte de tantos personajes. El humor, la ironía, la parodia: todos estos elementos, presentes en la obra de Saer, sobre todo a partir de *El entenado*, están por completo ausentes en la mayoría de sus primeros textos. Entonces, esta visión pesimista del mundo, emerge todo el tiempo, por decirlo de algún modo, *en serio*, y es esta seriedad la que da a estas narraciones un cierto tinte melodramático que no las favorece demasiado.

#### 4.

Los escritores suelen renegar de sus primeros textos. La exigencia del “corpus de autor”, me parece, hace que los críticos también terminen por renegar de ellos. Entiendo, también, como dice Contreras, que el abuso del corpus crítico termina por borrar las diferencias entre los textos, por igualarlos, anulando sus individualidades. Pero lo que yo no quise olvi-

dar aquí, además, es que esa singularidad de la escritura está siempre escapándose de sí misma, fugando hacia adelante, de manera tal que nunca se detiene en algo parecido a una esencia. Ahora bien, el corpus de autor puede, del mismo modo, causar un efecto de igualación *dentro* mismo de la obra de un autor. Tengo, entonces, el problema inverso: si *La liebre* y el *El entenado* no tienen nada que ver, ¿para qué analizar la obra completa de un autor cuando, digamos, todos sus textos *tienen que ver* con todos, siempre? Lo dice muy bien Premat en su introducción: para llegar a las mismas conclusiones, él hubiera necesitado menos de la mitad de los textos trabajados:

Melancólicamente, al leer el resultado final, pienso que resultados parecidos podrían haberse conseguido trabajando con menos textos (y, por qué no, sólo con cuatro: *Cicatrices*, “A medio borrar”, *El entenado*, *La pesquisa*). (Premat, 2002: 34)

¿Por qué, entonces, recorrer todo el corpus?

A mi parecer, es provechoso para el análisis que el corpus crítico (en este caso, la *novela existencialista*, propiamente dicha o for export, escrita entre 1942 y 1966) *rasgue* el corpus de autor (la obra de Saer), de la misma forma que el texto rasga la obra (Barthes). En una obra tan pensada y estructurada como la de Saer, el análisis de sus perplejidades es tanto o más fructífero que el de su coherencia. Uno puede, a la luz de los textos posteriores, explicar los anteriores, no sólo como prefiguraciones, sino también como pasos en falso. Se hace necesario, por lo tanto, explorar cada rincón de la obra de un autor, de manera tal que hasta en sus inconsistencias pueda existir una explicación que emane del todo. Y son precisamente estos puntos ciegos (donde, recordemos, “el autor no coincide consigo mismo”) los que permiten leer *el todo* sin, sin embargo, *clausurar* la lectura, encontrando entonces la *verdad* del texto. El “todo Saer”, de este modo, no sería clausurador, pero diría algo de la singularidad de su saga narrativa.

Habiendo esbozado este análisis (pues se lo puede profundizar mucho más todavía), me permito arriesgar una hipótesis sobre por qué esta *etapa* queda fuera del corpus de autor que elabora Premat. La lectura que se hace de Saer en *La dicha de Saturno* depende, en gran parte, del poder explicativo de su marco teórico, el psicoanálisis de Freud. Este marco constituye, a la vez, la potencialidad y el límite de esta lectura. Dentro de esta mirada, Premat recorta un motivo freudiano, la *melancolía*, a través del cual va articulando la interpretación de la obra. Esta melancolía es sobre todo una *visión del mundo*, una *posición*:

La puesta de relieve de las circunstancias de esos relatos, junto con un conjunto de otros indicios, permitirían afirmar que la posición de Saer ante la realidad y ante la creación es una posición melancólica. (Premat, 2002: 28)

A mi juicio, es evidente que el análisis esbozado en estas páginas muestra que la posición existencialista no es exactamente una posición melancólica. Es más, si pensamos que existe un concepto freudiano que tiene un origen común con su par existencialista (y este origen sería Kierkegaard), podemos afirmar que la posición de la etapa inmadura de Saer es una posición *de angustia*. Esta angustia, sea neurótica o metafísica, freudiana o heideggeriana, es una sola, y subyace a lo que hemos llamado una visión del mundo existencialista. La etapa de la angustia saeriana entra en conflicto con su posterior visión melancólica.

La zona inmadura de la obra de Saer, resumiendo, exhibe quizás las mismas

preguntas que van a estar presentes en toda su narrativa, sólo que la forma de resolverlas es todavía vacilante, porque pugnan en la maduración de su programa varias fuerzas entre las cuales “el otro texto” constituye una de los principales problemas a resolver. Gramuglio dice, en el estudio que ya cité, que la cuestión de la escritura, tematizada en esta etapa, deja de ser tema en la segunda y pasa a ser parte de la experimentación narrativa, pasa a incorporarse al trabajo con la forma. Me gustaría agregar otro elemento, siempre sosteniendo en paralelo mi lectura con la de ella: lo que en esa próxima etapa (de *Unidad de lugar* hasta *Nadie nada nunca*) será lucha *formal* contra el acontecimiento, ha sido precisamente tema de la primera etapa: la sospecha existencialista, angustiante de por sí, común a Roquentin, a Mersault, a Pancho Expósito y al taximetrista, de que, a pesar de las apariencias, las cosas en realidad *no suceden*, que, a pesar de nuestra experiencia vivida, lo que uno nombra *acontecimiento* no pertenece a la existencia, sino al relato. *La vuelta completa* y *Palo y hueso* son, comparados con los textos de la siguiente etapa de Saer, *demasiado narrativos* y, sin embargo, los personajes tienen la sensación de que nada ocurre, de que, en el fondo de todo y detrás de las apariencias, no sucede, en sentido estricto, *nada que pueda ser llamado un acontecimiento*.

## Notas

<sup>1</sup> KOHAN, Martín: “Dos recientes lecturas modernas” y CONTRERAS, Sandra: “Intervención”, en *Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2003. DALMARONI, Miguel: “Historia literaria y corpus crítico” y PANESI, Jorge: “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”, en *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2005.

Mi interés en este debate no es meramente *metodológico*. El motivo por el que Kohan, en el primer artículo, habla de un “retorno al corpus de autor” (cuando, según su opinión, lo hegemónico en los últimos años viene siendo el trabajo en torno al llamado “corpus crítico”), es la más o menos reciente aparición de dos libros que precisamente trabajan con dicho corpus: *La dicha de Saturno* de Julio PREMAT (que aborda la obra de Saer) y *Las vueltas de César Aira* de Sandra CONTRERAS. La “amable polémica” (en palabras de Panesi) se inicia cuando Contreras le responde a Kohan. Este *disparador*, por llamarlo de algún modo, no es meramente la suma de dos ejemplos al azar. Se trata, quizás, de las dos obras más importantes de la literatura argentina actual (la de Saer y la de Aira). Siendo éste un trabajo que aborda el corpus “obra de Saer”, mi intervención modesta y más bien ejemplificadora en el debate no es meramente teórica, sino que hace intervenir, aunque sea de un modo indirecto, los textos *disparadores* de la discusión (es decir, los libros *sobre Aira* y *sobre Saer*).

<sup>2</sup> “Para decirlo gráficamente y dar un ejemplo para mí paradigmático: ¿qué tiene que ver *La liebre* con *El entenado*?” CONTRERAS, Sandra, *op.*

*cit.*, 86. Contreras plantea la pregunta de manera polémica interrogando los libros de Nancy FERNÁNDEZ (*Narraciones viajeras*) y de Florencia GARRAMUÑO (*Genealogías culturales*).

<sup>3</sup> DALMARONI, Miguel, *op. cit.*

<sup>4</sup> GRAMUGLIO, María Teresa (1986): “El lugar de Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, 1-9. DALMARONI, Miguel y MERBILHÁA, Margarita (2000) “‘Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”, en Noé JITRIK: *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 (dirigido por Elsa DRUCAROFF) “La narración gana la partida”, Emecé, Buenos Aires, 321-343.

<sup>5</sup> PREMAT, Julio (2002) *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

<sup>6</sup> Esta datación es simplificadora, aunque bastante exacta si hemos de utilizar como criterio la categoría de *obra*. Digo esto porque algunos cuentos de *Unidad de lugar* (1967), paradigmáticamente “Sombras sobre vidrio esmerilado”, han sido objeto de un interés crítico innegable (incluido el trabajo de Premat) y, en este sentido, ya se podría hablar aquí de “obra madura”. Pero, precisamente, por no tratarse de *Unidad de lugar* como *obra*, y considerando que lo más importante de la obra de Saer son sus novelas, *Cicatrices* sigue siendo el mejor criterio divisor, la *bisagra* entre los dos momentos digamos. Cf. DALMARONI, Miguel y MERBILHÁA, Margarita, *op. cit.*

<sup>7</sup> KOHAN, Martín, *op. cit.*

<sup>8</sup> “Si los críticos de habla española hablaran de los buenos libros y no de los libros más vendidos y publicitados, de los libros que trabajan deliberadamente contra su tiempo y no de los que tratan de halagar a toda costa el gusto contemporáneo, *Zama* hubiese ocupado en las letras de habla española, desde su aparición, el lugar que merece y que ya empieza, de un modo silencioso, lento y férreo, a ocupar: uno de los primeros. *Zama* es superior a la mayor parte de las novelas que se han escrito en lengua española en los últimos treinta años, pero ninguna buena novela latinoamericana es superior a *Zama*.” SAER, Juan José: (1973) “*Zama*”, en *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, 47. El año entre paréntesis hace referencia al momento de escritura del artículo, no de su publicación. Este libro (junto con *La narración-objeto*) reúne sus ensayos escritos desde 1965 y cada uno tiene su fecha al final del texto. Es importante este año y no el de su publicación, de ahí que se enfatice esto. Por ejemplo, cuando Saer dice *los últimos treinta años* hay que entender el período 1943-1973. Este lapso resultará significativo en el análisis.

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (1980) *Diálogos*, Ed. Pre-Textos, Valencia.

<sup>10</sup> *Ibid.* 50.

<sup>11</sup> Sería otro interesante costado de la polémica a la que hemos hecho referencia. En efecto, tanto Contreras como Premat dejan afuera algunos textos de Aira y de Saer. ¿Qué pasa con estos textos que forman, también, parte de la obra, pero no de su *corpus*? ¿Su no inclusión es posterior o anterior al análisis? Dicho de otro modo: ¿se excluyen por simplificación

o para que no entren en conflicto con las principales hipótesis? Ambos autores son conscientes del problema y se ocupan de mencionarlo. Para el caso, habré de volver sobre este punto: la no inclusión de la *obra inmadura* en el análisis de la obra total de Saer.

<sup>12</sup> Saer llama de este modo (“novela-ensayo”) a *Respiración artificial* de Ricardo PIGLIA (“Historia y novela, política y policía”, en *Trabajos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006), a la que, sin embargo, parece tener en gran estima. El argumento de Saer sobre la novela existencialista recuerda al que esgrime Aira para defenestrar a la novela de Piglia: la saturación de ideas y opiniones, esparcidas por la novela, ahoga a la ficción (AIRA, César: “Novela argentina: nada más que una idea”, en *Vigencia*, N° 51, agosto, 1981). Llama la atención la coincidencia y, también, la aparente contradicción de Saer para subestimar el aporte novelístico del existencialismo con el mismo argumento con el que elogia la novela de Piglia. Suponiendo, claro, que tal elogio no esconda otra cosa.

<sup>13</sup> Las generalizaciones suelen encontrar excepciones que el crítico, generalizador por antonomasia, pasa por alto. El único análisis que toma algunos de los textos de esta etapa en conjunto (al menos, el único que yo conozco) es la nota preliminar que hace María Teresa Gramuglio para la antología *Juan José Saer por Juan José Saer*, “El lugar de Saer”. Como todo texto introductorio, no puede ser profundo, y como todos los (lamentablemente) breves textos de Gramuglio sobre Saer, es un análisis brillante. Para Gramuglio, esta etapa también es de maduración o, mejor dicho, *de aprendizaje del escritor*, lo cual está, de alguna manera, representado en las novelas mismas. O sea que Gramuglio no se limita a señalar el carácter preparatorio de esta etapa sino que la lee, *alegóricamente*, trabajada en la ficción misma.

<sup>14</sup> Aunque del artículo “*Zama*” se desprende la superioridad de la novela de Di Benedetto, un lector atento puede señalar que, sin embargo, en ningún momento se subestiman las novelas de Sartre y de Camus, ni se dice que sean defectuosas. En realidad, soy yo quien deduce la subestimación de Saer, apoyado por otro elemento, que quizás no parezca tan importante, pero que si se conoce bien el pensamiento de Saer resulta fundamental: el *silencio* en torno a la novela existencialista cuando se habla, una y otra vez, en ensayos y entrevistas, de los grandes renovadores de la novela del siglo XX: Joyce, Faulkner, Kafka, Musil, Proust, Woolf, Mann, Dos Passos, Robbe-Grillet. Precisamente, éste último, así como otros representantes del *nouveau roman* (vanguardia tan importante para la obra de Saer), dan, en sus ensayos, aproximadamente los mismos nombres que Saer a la hora de hablar de la renovación novelística, con una diferencia: ellos sí nombran explícitamente a Sartre y a Camus. Saer, podríamos decir, reemplaza estos dos nombres con los de Di Benedetto y Onetti.

<sup>15</sup> En este punto se cruzaría mi análisis con el de Gramuglio. Si en la obra de Saer abundan los escritores y artistas, en su primera etapa se tematiza un pasado reciente donde los jóvenes personajes están sumergidos en los comienzos de esa búsqueda.

<sup>16</sup> Es evidente que las etapas que la crítica señala poseen límites poco definidos, lo que lleva a mostrar los cruces y divergencias como puntos

de tensión muy productivos en cuanto a la problemática del programa narrativo se refiere. Nótese que esto que se señala respecto del énfasis puesto en la marginalidad de los personajes (algo que va a desaparecer después, o a atenuarse, o a dislocarse) sigue operando en *Cicatrices*, sumando a la lista de marginales la de los ex peronistas en tiempos de la proscripción.

<sup>17</sup> Sé que no está de moda entre los críticos hablar de Sábato y creo también que los saereanos admiran tanto a Saer que prefieren evitar señalar algunos de sus *lapsus*. Por el contrario, yo creo que esos lapsus, que muestran precisamente esta no coincidencia de Saer consigo mismo, son muy fructíferos para el análisis de su obra.

Debo señalar, entonces, que también veo algo de Sábato (ese otro novelista existencialista for export) en esta etapa de Saer, en especial en relación con *Sobre héroes y tumbas*, que se publicó en 1961. A falta de antecedentes críticos, cedo a la tentación de una anécdota que me proporcionó Roberto Maurer, un íntimo amigo de Saer. Según Maurer, a principios de los sesenta todo el mundo esperaba la gran novela argentina, y cuando se publicó *Sobre héroes y tumbas* Saer creyó, por algún tiempo, que la espera había llegado a su fin. Por supuesto, después se arrepintió, y terminaría a la larga por no valorar demasiado la obra del colega y compatriota.

<sup>18</sup> ¿Acaso no se salva Martín del suicidio, en *Sobre héroes y tumbas*, gracias a otro ángel terrenal, la joven madre que lo ayuda?

<sup>19</sup> “Habrás leído los diarios, la semana pasada, supongo, dijo, vacilando ante cada palabra. / Le dije que hacía años que no leía un diario. / César Rey, dijo Marcos. Se mató. En Buenos Aires. / ¿El Chiche?, dije yo. No podía esperarse otra cosa de él. / No, dijo Marcos. Fue un accidente. Resbaló en el andén del subterráneo y lo pisó un tren. / Estaría borracho, supongo, dije yo.” SAER, Juan José (1969): *Cicatrices*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006, 146.

<sup>20</sup> “César Rey, el mejor amigo de Marcos, durante el tiempo que fue su amante (el único que Clara tuvo en su vida), la llamaba Flaca. Los dos se fueron unos meses a vivir juntos en Buenos Aires, pero un día, borracho, el Chiche se cayó o se tiró al paso del subte, y ella se volvió a la ciudad con Marcos.” SAER, Juan José (2005) *La grande*, Seix Barral, Buenos Aires, 2005, 382.

## Bibliografía

- CAMUS, A.: (1942) *L'étrange*, Gallimard, Paris, 1988.
- CONTRERAS, S.: (2003) “Intervención”, en *Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2003.
- DALMARONI, M.: (2003) “Historia literaria y corpus crítico”, en *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2005.
- DALMARONI, M. y MERBILHÁA, M.: (2000) “Un azar convertido en don”.

- Juan José Saer y el relato de la percepción”, en JITRIK, N.: *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 (dirigido por Elsa Drucaroff) “La narración gana la partida”, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- DELEUZE, GILLES y PARNET, CLAIRE: (1980) *Diálogos*, Ed. Pre-Textos, Valencia.
- DI BENEDETTO, A.: (1956) *Zama*, Clarín, Barcelona, 2000.
- (1964) *El silenciero*, Troquel, Buenos Aires, 1964.
- GRAMUGLIO, M.T.: (1986) “El lugar de Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires.
- KOHAN, M.: “Dos recientes lecturas modernas”, en *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2005.
- PANESI, J.: “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”, en *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2005.
- PREMAT, J.: (2002) *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002.
- SAER, J.J.: (1965) *Palo y hueso*, en *Cuentos Completos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006.
- (1966) *La vuelta completa*, Seix Barral, Buenos Aires, 2001.
- (1973) “*Zama*”, (1973) “Narrathon” y (1995) “Antonio Di Benedetto”, en *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997. “El silenciero”, en (1999) *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires, 1999.
- SARTRE, J.P.: (1946) *La nausée*, Gallimard, Paris, 1962.